



Études photographiques

4 | Mai 1998

Photographie et hallucination/L'utopie
chronophotographique

Le dernier tabloïd

Image de presse et culture médiatique dans l'oeuvre d'Andy Warhol

Vincent Lavoie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/160>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1998

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Vincent Lavoie, « Le dernier tabloïd », *Études photographiques* [En ligne], 4 | Mai 1998, mis en ligne le , consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/160>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Le dernier tabloïd

Image de presse et culture médiatique dans l'oeuvre d'Andy Warhol

Vincent Lavoie

- 1 Le 16 avril 1964, Nelson Rockefeller, gouverneur de l'État de New York, et Robert Moses, organisateur de l'Exposition universelle (1964), censurent les "Most Wanted Men" d'Andy Warhol, une murale composée des portraits photographiques de treize fugitifs activement recherchés par le FBI (fig. 1. Andy Warhol, "Thirteen Most Wanted Men", œuvre installée sur le pavillon de l'État de New York à l'Exposition universelle de New York en 1964, sérigraphie sur aggloméré, 25 panneaux de 122 x 122 cm, photographie : Eric Pollitzer). Accrochée à la façade du pavillon, l'oeuvre de Warhol, commandée par l'architecte Philip Johnson, tout comme celles de Roy Lichtenstein et de Robert Indiana, également présentées dans le cadre de cette exposition, devait exprimer la nouvelle tendance pop, et une certaine désinvolture de l'art américain actuel. Rockefeller exigea le retrait des "Most Wanted Men" au prétexte que les criminels en question n'étaient plus recherchés par les services de police, et qu'il était donc injustifié d'exhiber ainsi leur portrait. Warhol eut ainsi vingt-quatre heures pour retirer le panneau délictueux. Il proposa de remplacer ses portraits de délinquants par l'effigie de Robert Moses. Johnson refusa cette solution par trop subversive. Warhol décida alors de recouvrir son oeuvre d'une couche de peinture d'aluminium, laissant ainsi au nouveau monochrome argenté le soin d'énoncer l'acte de censure.
- 2 Les circonstances de cet incident, que l'on pourrait assimiler à un fait divers, sont révélatrices du contexte artistique de l'époque: émergence du pop art dans une conjoncture marquée par l'héritage de l'expressionnisme abstrait, essor d'une imagerie associée à la culture consumériste, remise en cause du lyrisme de la peinture monochrome, réhabilitation de Dada et du modèle duchampien et, aspects plus spécifiquement warholiens, recours aux techniques de reproduction [p. 101] mécanique, recyclage d'images photographiques, prédilection pour les iconographies funestes et "glamour". Ce que la censure des "Most Wanted Men" traduit plus manifestement, c'est une désapprobation vis-à-vis d'un acte (duchampien) consistant à déplacer vers l'institution artistique des images normalement montrées dans les commissariats de police, et d'un geste (warholien) qui gomme toute trace d'intervention manuelle, de

talent artistique et de créativité, et met au contraire en avant la pauvreté esthétique, les effets rhétoriques et la violence ici signalée par la représentation métonymique de ses "auteurs" de la photographie de masse.

- 3 Les "Most Wanted Men" participaient de la mise à mort symbolique du sujet (et de l'auteur en premier lieu), thème central de la série "Death and Disaster" à laquelle Warhol travaillait depuis 1962. Accidents de voiture, empoisonnements, suicides, émeutes raciales, exécution capitale, [p. 102] destruction nucléaire, tels sont les contenus de représentation de cette série, gigantesque tabloïd à sensations. Si les sérigraphies de Warhol introduisent la photographie de presse dans l'institution artistique, elles magnifient surtout (ou banalisent, c'est selon) les attributs de l'image de masse, et constituent le voyeurisme morbide en mode de réception esthétique. L'usage de sources photographiques à des fins artistiques est parfois qualifié d'annexion de la photographie au monde de l'art. Le sectarisme manichéen de cette position ne nous sera d'aucun secours dans l'examen de l'oeuvre de Warhol où la photographie, bien plus qu'un simple "matériau" artistique, est une marchandise.

Accidents et autres bavures

- 4 Le célèbre aphorisme de Warhol, "*I want to be a machine*", est avant tout la réponse à la question posée par le critique G. R. Swenson sur les intentions de l'artiste¹. Depuis quelques années déjà, Warhol utilisait des procédés de reproduction mécanique (pochoirs, tampons en caoutchouc, écrans de sérigraphie) afin de réaliser des oeuvres assimilables à des travaux commerciaux. La facture de ses travaux scandalise alors le monde de l'art qui, ayant oublié les incidences de l'oeuvre de Francis Picabia ou de Marcel Duchamp, désavoue encore les rapprochements entre culture savante et culture de masse. Le projet de Warhol d'"être un bon industriel d'art ou un bon artiste industriel"² est incompatible avec l'idéalisme des peintres expressionnistes abstraits qui [p. 103] dominant alors la scène artistique new-yorkaise. Sa formation au Carnegie Institute of Technology, distincte de celle des écoles des beaux-arts traditionnelles, n'est certainement pas étrangère à sa volonté de "mécaniser" la pratique artistique. Dans un important essai consacré à Warhol, Benjamin H. D. Buchloh rappelle que l'institut "proposait une version américaine, dépolitisée et plus technocratique dans son esprit, de la pédagogie du Bauhaus, diffusée aux États-Unis à partir de Chicago, où László Moholy-Nagy avait pris la direction du New Bauhaus dans l'entre-deux-guerres"³. Les écrits de Moholy-Nagy, notamment *The New Vision* (1930), représentent d'ailleurs pour Warhol, et ce dès la fin des années 1940, une référence en matière de théorie de l'art. En effet, Warhol adhère à nombre d'idées prônées par le directeur de l'Institute of Design de Chicago: la démocratisation de l'art par l'industrie, la fusion de l'art et de la technique, les possibilités d'expérimentation propres aux dispositifs mécaniques, la fin de l'unicité de l'oeuvre, etc. ⁴Au début des années soixante, Warhol réussit à introduire dans le monde de l'art des techniques empruntées au dessin publicitaire, et renonce aux conventions picturales en vigueur. Les deux versions de la bouteille de Coca-Cola dont l'une est qualifiée de "merde" et d'expressionniste par Emile Di Antonio⁵, qui préfère largement le traitement graphique et industriel de la seconde illustrent bien ces transformations. [p. 104]
- 5 La première interview de Warhol est également l'occasion pour lui d'annoncer le thème de ses travaux actuels: la mort en Amérique⁶. L'année précédente, le marchand Henry Geldzahler invitait Warhol à abandonner les représentations de boîtes de soupe et de bouteilles de Coca au profit d'une iconographie de la mort et de la catastrophe: "*It's time*

for death" injonction à l'origine semble-t-il de "129 Die in Jet" (1962)⁷, une acrylique reproduisant la première page du *New York Mirror* consacrée à une catastrophe aérienne. Que ce crash ait endeuillé le monde de l'art en tuant des amis et mécènes du High Museum of Art d'Atlanta aura certainement inspiré Warhol pour qui "art de la violence" et "violence de l'art" constituent désormais les termes d'une nouvelle dialectique.

- 6 Dans l'art de Warhol, la violence est machinique, technique, industrielle, sérielle. Est-il alors surprenant que la série "Death and Disaster" coïncide avec l'utilisation des premiers écrans de sérigraphie obtenus par des procédés photomécaniques? La suppression quasi totale des traces d'intervention manuelle par la mécanisation du processus créatif parachève le projet de Warhol de *déshumaniser* la genèse matérielle de l'oeuvre. Comme l'explique Marco Livingstone, le procédé sérigraphique "repose exactement sur la même méthode que le pochoir: l'écran est un tissu tendu sur un châssis, dont on bouche avec de la colle ou du vernis certaines portions, de sorte que le pigment, étendu à l'aide d'une raclette en caoutchouc, ne traverse les pores que [p. 105] dans les zones correspondant à l'image. [▮] De l'écran artisanal, Warhol passe bientôt à l'écran fabriqué par clichage, à partir d'un document en noir et blanc. Le tissu est recouvert d'une émulsion photosensible: les parties exposées à la lumière durcissent, et l'encre ne peut plus passer que dans les parties correspondant au motif, constitué par d'innombrables petits points"⁸.
- 7 Le résultat comporte néanmoins des irrégularités bavures, traces, dérapages et encrassage de la toile indiquant que le facteur humain n'a pas été totalement évacué. Warhol aurait pu faire exécuter ses sérigraphies par l'industrie, mais cela aurait occulté l'expression d'un décalage profond entre précision mécanique et imperfection humaine. Ces incidents de surface révèlent le caractère aléatoire des actions accomplies par l'homme, comme dans les sérigraphies de la série "Death and Disaster", et plus particulièrement les accidents de voiture ("Orange Car Crash Fourteen Times", 1963 ou encore la "Saturday Disaster", 1964), lesquelles représentent sous une forme allégorique ce que les "bavures" d'encre énoncent matériellement: l'humain est source de catastrophes, car toujours en deçà de la perfection machinique.
- 8 C'est l'opinion de Christopher Phillips qui, reprenant les thèses de Günther Anders sur la prolifération des images et des biens de consommation, rappelle la vulnérabilité et la finitude de l'individu face à la machine pourvue d'un pouvoir de "réincarnation industrielle"⁹. La voiture survit à l'humain, car elle est tout simplement remplaçable. Issue de la production industrielle, elle est assurée d'une pérennité à laquelle l'individu ne peut aspirer. Les sérigraphies d'accidents de voiture représentent de manière exemplaire le caractère presque superflu de la présence humaine dans un monde machinique parfait. En multipliant les images de conducteurs ou de passagers suspendus à de la tôle froissée ou encore empalés sur le crochet d'un poteau téléphonique situé à quelques mètres d'une voiture en flammes ("White Burning Car III", 1963 ; fig. 4. Andy Warhol, "White Car Burning III", sérigraphie sur toile, 254 x 200 cm, 1963), Warhol représente des personnages littéralement expulsés de leur mécanique. L'inadéquation de l'homme et de la machine est également flagrante dans la "Ambulance Disaster Two Times", où le véhicule d'urgence achève pour ainsi dire le blessé qu'il transporte.
- 9 Une autre catastrophe, celle du thon contaminé ("Tunafish Disaster", 1963 ; fig. 5. Andy Warhol, "Tunafish Disaster" (détail), sérigraphie et acrylique sur toile, 316 x 211 cm, 1963), montre qu'une simple boîte de conserve peut aussi tuer. À la différence des sérigraphies de boîtes de soupe Campbell's réalisées l'année précédente, cette oeuvre ne constitue pas un commentaire sur [p. 106] la standardisation des produits de

consommation. La catastrophe du thon est plutôt l'expression du dysfonctionnement de la production alimentaire de masse et "commémore le moment où se détruit la prétention du supermarché à offrir des marchandises saines et abondantes¹⁰". Elle aura également permis de soustraire Mrs Brown et McCarthy à leur anonymat. La célébrité de la victime et le spectacle de la mort fascinent Warhol, dont la production artistique de l'époque alterne entre hommages aux stars réifiées par l'industrie du cinéma et "panthéonisation" d'anonymes. C'est avec sa série des chaises électriques que Warhol appréhende la mort dans sa dimension la plus spectaculaire (fig. 6. Andy Warhol, "Silver Disaster" (détail), sérigraphie et acrylique sur toile, 106,8 x 152,5 cm, 1963). L'exécution capitale est un spectacle que les treize témoins requis par la législation américaine observent d'ailleurs en silence, comme l'exige l'écriteau représenté dans le document photographique utilisé par Warhol. Les sérigraphies de chaises électriques constituent les représentations les plus radicales mettant en scène la suppression du facteur humain par la technique.

Image-marchandise et communication de masse

- 10 Le triomphe de la machine sur l'homme a pour corollaire le triomphe de l'industrie sur l'art, autre catastrophe. La série "Death and Disaster" coïncide avec l'utilisation de documents photographiques réalisés pour la diffusion de masse. Le recours à la photographie est d'autant plus déterminant qu'il participe d'un acte visant à redéfinir le statut de l'auteur, mais également à réintroduire du réel dans l'art actuel, plus encore à investir l'oeuvre d'un contenu issu de la culture populaire, celui de la presse illustrée. C'est ainsi que Warhol, puisant dans *Life*, *Newsweek*, *National Enquirer*, et parfois dans les archives de police et d'agences de presse, des images reproduites par les médias de masse, recycle des représentations déjà "consommées" par la culture populaire. Avant que Warhol ne les sérigraphie, les célèbres photographies de Charles Moore réalisées en 1963 lors des émeutes raciales en Alabama paraissent dans les principaux quotidiens et hebdomadaires américains¹¹. La publication de ces images dans les journaux garantit une diffusion rapide de clichés devenus emblématiques de la lutte de la population noire pour l'obtention des droits civiques. Les photographies de Moore sont ainsi soumises à divers traitements éditoriaux et plastiques tributaires non seulement de la qualité de l'impression, mais également de la mise en page, du cadrage, de l'accompagnement textuel, etc. Est-ce à dire que les [p. 108] sérigraphies de Warhol participent de la diversité des usages affectant à l'époque les clichés de Moore? Les conditions d'émergence et de réception de ces oeuvres caractérisent un champ disciplinaire qui n'est évidemment pas le même que celui, alors en pleine mutation, dans lequel évoluent les photojournalistes. L'avènement de la télévision, la naissance des premières agences d'envergure internationale dans les années 1960, les enjeux économiques des médias de masse, les développements technologiques montrent à l'évidence que le photojournalisme doit répondre à de nouveaux impératifs. Ce qui provoquera d'ailleurs une division au sein même du milieu photographique entre photojournalisme et photoreportage, encore que la distinction ne soit pas toujours très claire. Le plus souvent, ces deux approches "désignent indifféremment la photographie qui a pour motivation première une fonction d'information, liée à une actualité plus ou moins "chaude"¹²". Pourtant, les conditions de réalisation de ces deux types d'images ne sont pas du tout les mêmes. Sous la pression des lois du marché, le photojournalisme, contraint de s'organiser en un secteur économique efficace et rentable, a en quelque sorte cédé au photoreportage les "privileges" d'une tradition "forgée selon une conception exacerbée de l'auteur"¹³". Le photojournalisme est assujéti à une industrie de l'image et de la communication, alors que le photoreportage est encore assimilé à tort ou à raison à une pratique artistique,

voire à un acte moral. L'"héroïsation" de reporters tel Robert Capa est emblématique de cette tendance à canoniser une catégorie de photographes refusant de réduire l'image à une simple marchandise destinée à alimenter les médias.

- 11 Si Warhol remet en cause certains présupposés artistiques, c'est précisément parce qu'il convoque des références à un domaine de compétence, le photojournalisme, qui valorise l'image-marchandise. La critique d'art le lui reproche d'ailleurs à l'occasion de sa première exposition personnelle à la Stable Gallery, où il présente ses sérigraphies de stars. Dore Ashton estime par exemple que Warhol se limite à la simple transposition picturale de techniques issues du journalisme, alors que Michael Fried, critique pour la revue *Art International*, émet quelques doutes sur la valeur "journalistique" des oeuvres exposées¹⁴. Quant au milieu du photojournalisme, il ne reconnaît aucune propriété informative aux images de Warhol qualifiées de "non fonctionnelles" par Willy Fleckhaus, directeur artistique de la revue *Twen*¹⁵. L'appréciation de Howard Chapnick est plus sévère. Il déplore l'ambiguïté [p. 109] de ses images, incompatibles selon lui avec le photojournalisme qui exige clarté et lucidité. L'ancien président de l'agence Black Star rappelle qu'il "existe des endroits pour le mystère et l'abstraction en photographie. Cette place n'est pas dans les pages des journaux et des magazines qui sont chargés d'interpréter l'expérience humaine. Le nihilisme de Warhol est contagieux¹⁶".
- 12 L'auteur de la série "Death and Disaster" pervertit les paramètres régulant la transmission efficace de l'information. Il parasite notamment la représentation visuelle de "bruits optiques" que les professionnels du journalisme et de la communication s'emploient normalement à éliminer. Dans un article de 1959 intitulé "Signs, Channels and Icons", Michael J. O'Leary explique que dans le domaine de l'édition, la qualité du papier ou l'intensité de l'encre sont des facteurs susceptibles "d'introduire du bruit et d'affecter la transmission du signal¹⁷". La haute résolution est de rigueur et constitue un impératif qu'il importe de respecter, même si parfois des "images techniquement imparfaites peuvent être acceptées, encore que rien ne peut justifier les bavures d'encre si fréquentes dans les journaux¹⁸". Si, comme le soutiennent certains critiques, les bavures d'encre rencontrées dans les sérigraphies rappellent les irrégularités de facture et les effets de matière de l'expressionnisme abstrait¹⁹, elles constituent surtout, au regard des règles canoniques de l'édition, des interférences optiques rendant les images de Warhol "impropres" à la communication de masse.
- 13 Les "bruits optiques" rencontrés dans ces sérigraphies mettent également à jour les artifices rhétoriques de la photographie de presse. Ainsi de ces effets de trame que Warhol accentue volontairement comme pour souligner le caractère industriel de la reproduction photomécanique. Dans le domaine de l'édition, l'exacerbation des aspects matériels de la photogravure sert généralement à dramatiser la représentation²⁰. La mauvaise qualité de la reproduction atteste même du caractère exceptionnel du contenu représenté, la pauvreté esthétique de l'image fonctionnant comme indice de rareté ou d'urgence. De même pour les agrandissements qui, en accentuant la présence du grain et les défauts de l'image, accroissent l'impact visuel de la photographie. Il semble d'ailleurs que la dialectique entre résolution de l'image et valeur expressive du contenu soit particulièrement opératoire dans le domaine de la représentation de faits divers. Le film *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni en est certainement l'une des plus remarquables illustrations. [p. 110]

Le musée comme magazine surdimensionné

- 14 Par le recours à l'image de presse, Warhol bouleverse les distinctions habituelles entre les champs disciplinaires. Si Douglas Crimp estime que cette "contamination" positive du domaine de l'art par les médias est salubre, et même indispensable à la remise en cause du musée en tant qu'institution séparée du reste de la culture et de la société²¹, certains contemporains de Warhol, comme Barbara Rose, condamnent cette perte d'autonomie du domaine de l'art: "Je trouve ces images choquantes. Je n'ai pas envie de voir dans une galerie ce que je suis obligée de regarder au supermarché. Je vais dans la galerie pour échapper au supermarché, pas pour retrouver la même chose²²." La critique de Rose porte moins sur l'apparente trivialité du pop art que sur le déplacement vers l'institution artistique d'une iconographie et de symboles issus de la culture populaire. De même, Howard Chapnick, bien que pour des motifs différents, reproche à Warhol de "décontextualiser" et d'exacerber le caractère équivoque de ses images²³.
- 15 Du point de vue du photojournalisme, l'entrée de la photographie de presse au musée apparaît suspecte lorsqu'elle s'effectue dans les conditions fournies par l'exemple de Warhol. Car la question n'est pas tant de savoir si la photographie de presse doit intégrer ou non l'institution artistique, mais bien de déterminer les modalités et les artifices rhétoriques employés afin d'en promouvoir l'accès. Les rapports entre institutions muséales et médias de masse sont complexes, puisqu'ils révèlent les alliances parfois difficiles entre culture savante et culture populaire, entre autonomie de l'art et réalisme social, entre tradition et actualité, cela à une époque où la photographie détient pour ainsi dire le monopole de la représentation historique. Si bien que la photographie de presse semble assumer la fonction jadis attribuée à la peinture d'histoire qui consiste à transformer les moments cruciaux de l'histoire politique et sociale en images emblématiques. Or les événements retenus par Warhol sont principalement des faits divers, genre mineur, mais auxquels il donne parfois l'envergure d'un drame épique. C'est précisément ce que la critique, tout comme le photojournalisme, désapprouve.
- 16 L'image de presse est autorisée à intégrer le musée dans la mesure où elle prend en charge la représentation des grands événements de l'histoire. Les gigantesques expositions patriotiques organisées par Edward Steichen pendant la Seconde Guerre mondiale sont exemplaires de la [p. 111] nouvelle fonction historiographique assumée par la photographie de presse. Dès le début des années 1940, le futur directeur du département de photographie du MoMA ²⁴souhaite, conformément aux vœux des administrateurs du musée en faveur d'actions plus générales et populaires, instaurer une formule d'exposition inspirée du modèle offert par la presse illustrée. De l'avis de Beaumont Newhall (qui démissionne en 1946 après avoir appris l'adoption du plan de Steichen), ce dernier "se tournait toujours plus vers la photographie en tant qu'illustration, sous l'influence en particulier des grandes masses populaires²⁵". Newhall envisage la photographie dans une perspective historique et mène une politique d'expositions et de publications axée sur l'évolution esthétique du médium et la diversité de ses usages, sans pour autant occulter l'histoire de ses développements techniques. Preuve en est l'exposition "Photography 1839-1937", organisée par Newhall à l'occasion du centenaire de la photographie, qui s'inscrit dans le cadre d'une programmation de manifestations didactiques incluant "Cubism and Abstract Art" (1936), "Fantastic Art, Dada and Surrealism" (1936) et "Bauhaus: 1919-1928" (1938).
- 17 Si Newhall conçoit son exposition sur le modèle du "Fotokunst" proposé par Moholy-Nagy, l'un de ses principaux conseillers, et dans l'esprit des grandes manifestations photographiques organisées en Allemagne entre 1925 et le début des années trente, il

cherche néanmoins à isoler la "valeur esthétique" de la photographie. La direction du département de photographie (créé en 1940) est confiée à Newhall, et la commission destinée à le superviser est présidée par David H. Mc [p. 112] Alpin, banquier d'affaires, photographe amateur et financier de l'exposition "Photography 1839-1937", assisté d'Ansel Adams, fer de lance du modernisme photographique. Ce triumvirat promeut la photographie en tant que mode d'expression artistique spécifique, en concordance avec les positions d'Alfred H. Barr Jr., directeur du MoMA, revendiquée dans le domaine de la peinture et de la sculpture. Newhall emprunte d'ailleurs au célèbre schéma de l'évolution de la peinture moderne élaboré par Barr les principales thèses formalistes: "l'existence d'un champ, autodélimité et autoréférentiel, de facteurs purement esthétiques, vierge de toute influence de forces historiques ou sociales plus larges²⁶".

- 18 L'indépendance de l'histoire de la photographie face aux événements politiques et à l'actualité est plus difficile à défendre à partir de décembre 1941, alors que les États-Unis s'engagent dans la Seconde Guerre mondiale. La participation militaire du pays aura du reste des répercussions sur le fonctionnement du musée et du département de photographie en particulier. Comme d'autres institutions, le MoMA participe à l'effort de guerre, non seulement en diminuant son budget de près de vingt pour cent en 1942 et en sollicitant le soutien financier de l'industrie photographique, mais surtout en organisant des expositions "conçues pour soutenir le moral de la nation bien plus que pour alimenter la réflexion esthétique²⁷". C'est là qu'intervient Edward Steichen, qui transformera progressivement le département de photographie en atelier de communication de masse. Plus que l'illustration d'un changement de politique culturelle, l'exposition "Road to Victory" organisée en 1942 par Steichen consacre le pouvoir tentaculaire des médias de masse, et cela au sein même du musée. Telle la maquette d'un "magazine surdimensionné", la scénographie de cette exposition est conçue de manière à "produire un récit visuel combinant les procédés les plus spectaculaires du cinéma et du journalisme photographique style *Life*²⁸". La plupart des visiteurs, "canalisés par une allée qui serpentait au milieu d'agrandissements de photographies documentaires énormes dont certaines mesuraient trois mètres sur seize", découvrent le MoMA à cette occasion.
- 19 Le succès de l'exposition auprès d'un public familial de la presse illustrée tient en outre à la scénographie ingénieuse de Herbert Bayer, artiste et designer issu du Bauhaus. L'importance des assemblages typographiques et photographiques, le rôle de la couleur, de l'échelle et de [p. 113] l'élévation sont autant de techniques issues des expérimentations révolutionnaires de El Lissitzky et de leur rationalisation au sein du Bauhaus, qui ont conduit Bayer à privilégier une conception de l'exposition calquée sur la "psychologie de la publicité²⁹". Ce type de scénographie correspond à la mise en espace du populaire "essai photographique", une forme de reportage visuel reposant sur la réunion de deux ou plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique. Les principes de l'essai photographique ont donné naissance au photojournalisme moderne tel qu'il apparaît dans les grands magazines allemands, le *Berliner Illustrierte Zeitung* ou le *Münchener Illustrierte Presse*, destinés aux ouvriers de la république de Weimar. Le parti pris narratif de la scénographie de Bayer a pour conséquence d'assimiler le commissaire de l'exposition à un "picture editor", ce que souhaite précisément Steichen, devenu totalement indifférent à la qualité expressive et esthétique des tirages artistiques. C'est ainsi que Steichen n'hésite pas à présenter des tirages sur "des supports épais (incompatibles avec l'archivage)" ou encore à installer des "transparents géants en

couleurs, des pages de la presse commerciale et des épreuves bon marché réalisées à partir de diapositives³⁰". [p. 114]

Un cliché monumental

- 20 Le modèle des médias de masse permet à Steichen de désacraliser le médium photographique, de l'intégrer à une culture de la marchandise, d'exploiter dans l'institution muséale même des inventions graphiques et des stratégies rhétoriques normalement rencontrées dans la presse illustrée. L'identification de la photographie aux médias de masse a pour conséquence d'assimiler le photographe à un producteur d'illustrations que le commissaire coordonne tel un directeur artistique. La perte d'autonomie de l'image et de l'auteur est flagrante dans l'exposition "The Family of Man" (1955), où l'exacerbation des formules muséographiques mises en oeuvre dans "Road to Victory" et dans "Power in the Pacific" (1945) conduit à l'abolition de toute distinction statutaire entre auteurs et pratiques.
- 21 Si la politique de Steichen préfigure à certains égards la "mise à mort" de l'auteur opérée quelques années plus tard par Warhol, elle exprime surtout la volonté d'hypertrophier l'image de presse et de promouvoir la photographie d'actualité au titre de document commémoratif. Les "machines" photographiques alors exposées au MoMA constituent la forme monumentale et exacerbée d'un contenu [p. 115] patriotique et humaniste certes popularisé par la presse illustrée, mais que le musée idéalise. Steichen se sert de l'institution comme d'un instrument de valorisation de l'image de presse, et d'amplification de la fonction pédagogique attribuée aux documents historiques. Par un accrochage calqué sur le modèle de l'essai photographique, non seulement Steichen assimile le musée à un magazine illustré, mais il lui attribue un rôle narratif et commémoratif. Sous la houlette du commissaire de "Power in the Pacific", la narration de l'actualité politique se substitue au récit de la modernité artistique tel qu'il est revendiqué au sein du MoMA depuis Alfred H. Barr Jr. À partir de 1962, John Szarkowski, successeur de Steichen à la direction du département de photographie, tente de réhabiliter l'autonomie du champ photographique passablement mise à mal par son prédécesseur. Les excentricités scénographiques de Steichen cèdent alors la place à des accrochages dépouillés de photographies d'un format modeste et uniforme. Les salles du musée deviennent aseptisées, et pour ainsi dire parées contre les effets de la contamination de la culture de masse.
- 22 C'est dans ce contexte de "réparation autonomiste" que Warhol impose le fatalisme morbide de "Death and Disaster". Le paradigme du photojournalisme s'installe à nouveau sur le terrain de l'art en s'incorporant aux oeuvres elles-mêmes, mais surtout en transfigurant des biographies ordinaires en drames épiques. Le caractère emblématique des contenus de représentation rencontrés dans les sérigraphies de Warhol est lui aussi tributaire d'une monumentalisation de l'image de presse par l'exacerbation des attributs matériels d'un cliché esthétiquement pauvre, par le grand format, mais surtout, dans le cas précis des "Most Wanted Men", par l'inscription dans l'espace public. Transformer la façade extérieure d'une institution officielle en fichier de police surdimensionné n'est pas sans rappeler l'écriture scénographique de Steichen à ceci près que Warhol érige en effigie le criminel ou la victime, plutôt que le héros et ses victoires. [p. 116]
- 23 *Critique et historien d'art, collaborateur du Centre Georges Pompidou et correspondant de la revue Parachute, Vincent Lavoie a enseigné à l'université d'Ottawa, à l'université Paris VIII et Paris I. Il prépare une thèse de doctorat intitulée "Esthétiques et politiques de l'archive", sous la direction d'Yves Michaud (Paris I).*

- 24 Une première version de cet article a été présentée en conférence le 11 octobre 1997 au Centre Georges Pompidou, à l'invitation de Daniel Soutif. L'auteur tient à remercier Yves Michaud pour ses commentaires judicieux, ainsi que Jean-Pierre Criqui pour sa lecture attentive du manuscrit. [p. 117]

NOTES

1. "The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do", Gene R. Swenson, "What is Pop Art?", *Art News*, n° 7, novembre 1963, p. 22.
2. H. D. Benjamin Buchloh, "L'art unidimensionnel d'Andy Warhol", *Andy Warhol, Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 40-41.
3. *Ibid.*
4. László Moholy-Nagy: "Not the single piece of work, nor the highest individual attainment must be emphasized, but instead the creation of the commonly usable type, developed toward "standards"", *The New Vision* (1930, trad. angl. D. M. Hoffman), New York, Documents of Modern Art, 1947, p. 20; *cit. in* Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 111.
5. Le cinéaste Emilio Di Antonio: "Un soir [c'était durant l'été 1960], je suis passé chez lui et on a pris quelques verres. Il a posé deux grands tableaux contre le mur, l'un à côté de l'autre. [▢] Il avait peint deux tableaux d'environ six pieds de hauteur, représentant chacun une bouteille de Coca. Sur l'un, il y avait une simple bouteille de Coca en noir et blanc. L'autre était recouvert d'une multitude de marques typiques de l'expressionnisme abstrait. J'ai dit: "Allons, Andy, le tableau abstrait, c'est de la merde, l'autre est remarquable. C'est notre société, c'est ce que nous sommes, c'est extrêmement beau et dépouillé. Tu devrais jeter le premier et montrer l'autre."" *Cf.* Arthur Danto, "La bouteille de Coca-Cola expressionniste abstraite", *Après la fin de l'art* (trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer), Paris, Le Seuil, 1996, p. 189.
6. "My show in Paris is going to be called "Death in America". I'll show the electric-chair pictures and the dogs in Birmingham and car wrecks and some suicide pictures", *cit. in* G. R. Swenson, *art. cit.*, p. 60. Il s'agit de la première exposition personnelle de Warhol à la galerie Ileana Sonnabend, en janvier-février 1964.
7. "I bought the first newspaper that he did, the "129 Die in Jet". This was June '62. We met at Serendipity for lunch one day and I brought him his headline and I said that's enough life▢ it's time for death. He said what do you mean? I said it's enough affirmation of soups and Coke bottles", John Wilcock, *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, New York, 1971, *cit. in* P. S. Smith, *op. cit.*, p. 125.
8. Marco Livingstone, "À faire soi-même: notes sur les techniques de Warhol", *Andy Warhol, Rétrospective*, *op. cit.*, p. 69.
9. "It is the human body itself comparatively unadaptable, vulnerable, mortal that is to be the ultimate obstacle to the perfection of the machine environment. Not that such

objects are imperishable, of course; but they are limitlessly replacable, and thus serve to exemplify what Anders calls the serial principle of "industrial reincarnation"" , Christopher Phillips, "Desiring Machines: Notes on Commodity, Celebrity, and Death in the Early Work of Andy Warhol", in *Public Information, Desire, Disaster, Document*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1994, p. 44.

10. Thomas Crow, "Saturday Disaster: trace de référence de la première période de Warhol", *Artstudio*, "Spécial Andy Warhol", n°8, printemps 1988, p. 90.

11. Les images de Moore sont parues à l'époque dans *Time* ("Dogs, Kids, and Clubs", 10 mai 1963, p. 19), *Life* ("They Fight a Fire That Won't Go Out: The Spectacle of Racial Turbulence in Birmingham", 17 mai 1963, p. 26-36); *Newsweek* ("Birmingham, U.S.A.: 'Look at Them Run'", 16 mai 1963); *New York Times* ("Rioting Negroes Routed by Police at Birmingham", 8 mai 1963, p. 28. Cf. Vicky Goldberg, *The Power of Photography. How Photographs Changed our Lives*, New York, Abbeville Press, 1991, p. 203-212.

12. Emmanuel Hermange, "Petite histoire du photojournalisme", in *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Maison européenne de la photographie-Paris Audiovisuel, 1996, p. 42.

13. *Ibid.*, p. 43.

14. "Warhol simply lifts the techniques of journalism and applies them witlessly to a flat surface", Dore Ashton, "New York Report", *Das Kunstwerk*, vol. 16, n° 5-6, novembre-décembre 1962, p. 68-70, 73. "I am not all sure that even the best of Warhol's work can much outlast the journalism on which it is forced to depend", Michael Fried, "New York Letter", *Art International*, vol. 6, n°10, 20 décembre 1962, p. 54-58.

15. "Andy Warhol and the work of his friends has nothing to do with photography. Their photography is not fonctional. I'm sure it is art, but it has nothing to do with photography", Willy Fleckhaus, "Overdesigned" (1969), in R. Smith Shuneman, *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, New York, Hastings House Publishers, 1972, p. 114.

16. "I think that journalist photography demands clarity and lucidity and the avoidance of ambiguity wherever possible. There is a place in photography for mystery and abstraction. The place is not in the pages of newspapers and magazines charged with interpreting the human experience. Warhol's nihilism is contagious", Howard Chapnick, *Truth Needs no Ally: Inside Photojournalism*, Missouri, University of Missouri Press, 1994, p. 332.

17. "Generally speaking, the man who attempts to control noise in an industrial publication channel is the editor, who is in charge of the magazine. He is or should be responsible for its content not only the words and pictures he carries, but also its physical appearance, right down to the quality of the paper, the intensity of the ink and size of display of body type. All of these elements in one way or another, and in varying degrees, can introduce noise and adversely affect transmission of the signal of the reader", Michael J. O'Leary, "Signals, Channels and Icons" (1959), in R. Smith Shuneman, *op. cit.*, p. 67.

18. "What is required is sharp detail, broad pattern, and a full gradation of tone. [«] Of course some news pictures have to be accepted despite being technically imperfect, but nothing can justify the frequency with which newspapers present inky blobs", Harold Evans, *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Pictures Editing*, Londres, Heineman, 1978, p. 273.

19. Cf. John Coplans, "Andy Warhol: The Art", *Andy Warhol*, New York, N. Y. Graphic Society Ltd, s. d., p. 47-52.

20. Les manuels techniques consacrés au photojournalisme proposent même d'employer des trames grossières afin de produire des effets dramatiques. Cf. H. Evans, *op. cit.*, p. 280.
21. Douglas Crimp, "Ancien et nouveau: de l'objet de musée à l'objet de bibliothèque", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n°35, printemps 1991, p. 14.
22. Barbara Rose, "Pop Art at the Guggenheim", *Art International* 2, 1963, p. 20-22. Cit. in B. H. D. Buchloh, *art. cit.*, p. 50.
23. "Several years ago, Jerry Adler, a *New York Daily News* columnist, described the artistic merit of the now-departed Andy Warhol, the darling of pop art and pop culture, as "emptiness in depth". Some photographs are ambiguous and lend themselves to several possible interpretations. This inherent ambiguity is predicated on their selection and isolation from the totality of events. They may be taken out of context and are often dependent for interpretation on the mind-set of individual viewer or the selective eye of the photographer. [■] My quarrel is not with the fact that pictures are ambiguous. It is rather with picture and people who exacerbe ambiguity and find straightforward, explicit, understandable photographs pedestrian. They also find obscurity, uncertainty, vagueness, and equivocation the preferred criteria in making photographs interesting and exciting. I disagree", H. Chapnick, *op. cit.*, p. 332.
24. Edward Steichen dirige le département de photographie du MoMA de 1947 à 1962. Pour un historique du département, voir également Peter Galassi, "Une double histoire", *Photographie américaine de 1890 à 1965*, New York/Paris, MoMA/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 24-40.
25. Interview de Newhall par WXXI-TV, Rochester, 1979, transcription reproduite en partie dans Christopher Phillips, "Le tribunal de la photographie", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, *op. cit.*, p. 28.
26. *Ibid.*, p. 23.
27. P. Galassi, *op. cit.*, p. 31.
28. C. Phillips, "Le tribunal de la photographie", *art. cit.*, p. 29.
29. Herbert Bayer, "Fundamentals of Exhibition Design", *P. M.*, décembre-janvier 1939-1940, p. 17. Cit. in C. Phillips, *art. cit.*
30. *Ibid.*, p. 32.